

Voiles et caravansérails : l'Orient dans *Lolita*

Monica Manolescu

Figures de l'ailleurs : le sultan et le voile

Cet article, qui porte sur la présence de l'espace oriental dans *Lolita*, s'inscrit dans une analyse plus ample des représentations et des figures de l'ailleurs dans le roman, ailleurs au sens spatial et narratif, exotique et textuel. Ma démarche consistera à isoler et à analyser les différents exemples provenant du monde oriental dans le roman d'abord et à dégager ensuite des significations plus vastes, de nature narrative, à partir de cette série d'exemples. Dans *Lolita*, de nombreuses références érudites européennes, livresques et picturales, contribuent à façonner la perception de l'Amérique, des références déjà mises en évidence par les critiques : Chateaubriand, Le Greco, Claude Lorrain, Botticelli témoignent de la perspective de Humbert en tant que voyageur érudit, qui projette des grilles de lecture sur le paysage¹. À ces références européennes il convient d'ajouter la présence de tout un imaginaire oriental (lui aussi d'origine européenne d'ailleurs) descendu des *Mille et une nuits*, qui scelle l'alliance entre acte narratif et érotisme, introduisant un ailleurs du conte de fées, un ailleurs du refuge et du subterfuge exotique. Le rôle du sultan s'ajoute aux nombreux masques arborés par Humbert, aux nombreux rôles qu'il se plaît à inventer. Deux ailleurs en dialogue, l'Amérique et l'Orient interfèrent, assurant la migration de certains symboles et figures orientaux vers le Nouveau Monde.

La présence du paradigme oriental dans *Lolita* est à la fois explicite, de l'ordre de la mention ponctuelle, et diffuse, assurant un schéma opératoire à la progression spatiale et narrative. Plusieurs motifs se rencontrent autour de ses centres de gravité les plus visibles : le harem, la concubine pubère, les motels américains deux fois comparés à des caravansérails ("all our caravansaries", 185 ; 164, "the caravansary", 239 ; 210), les maisons de Clare Quilty et de Gaston Godin décorées à l'orientale dans la tradition de la littérature décadente anglaise et française, le voile comme vêtement magique (ou comme non-vêtement) introduisant une vision morcelée du corps féminin, deux citations d'un texte persan classique, les *Rubaiyat* du poète Omar Khayyam prononcées par Quilty ("sleep is a rose, as the Persians say", 143 ; 127, "wine, wine, wine", 299 ; 262), ainsi que deux références explicites aux *Mille et une nuits*, qui seront analysées plus loin.

Cette présence de l'univers oriental n'est pas singulière dans l'œuvre de Nabokov. Le roman *Ada* (1969) renferme un puissant réseau de références orientales, où se côtoient les tapis

¹ Voir notamment Christine Raguet-Bouvard, *Lolita : un royaume au-delà des mers*, Talence : Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, « Amérique mythique », pp. 93-123. Voir également John Haegert, "Artist in Exile: The Americanization of Humbert Humbert" (1985), in Ellen Pifer (ed.), *Vladimir Nabokov's Lolita: A Casebook*, Oxford: Oxford UP, 2002, pp. 137-153.

magiques (baptisés “Magicarpet” ou “jickers”², *Ada*, 44, 81), les manuels érotiques arabes (notamment *Le Jardin parfumé* de Nefzaoui) et les *Mille et une nuits* (“Now I’m Scheher, he said, ‘and you are his Ada”, *Ada*, 217). L’autobiographie de Nabokov, *Speak, Memory*, parle de l’Orient comme d’une première étape d’éloignement par rapport à la ville de St. Pétersbourg, car son exil débute par un court arrêt en Crimée, à Yalta, où l’Orient est déjà perceptible dans les sons et dans les odeurs du paysage :

[T]he smells were not Russian, the sounds were not Russian, the donkey braying every evening just as the muezzin started to chant from the village minaret (a slim blue tower silhouetted against a peach-colored sky) was positively Baghdadian. [...] The whole artificial scene struck me as something in a prettily illustrated, albeit sadly abridged, edition of *The Arabian Nights*. Suddenly, I felt all the pangs of exile. (*Speak, Memory*, 244)

Faut-il le préciser, l’Orient dans *Lolita*, comme tout Orient vu et inventé depuis l’Europe, est une notion proliférante et floue, un horizon d’images mirifiques, un faisceau de détails traditionnellement considérés comme lui appartenant, plus qu’un Orient vraisemblable, ancré dans la géographie et dans l’histoire. Si l’on tentait de donner un corps géographique à « l’Orient », on serait dans l’impossibilité de le faire. Comme le disait le Dictionnaire Larousse du 19^e siècle, « rien de plus mal défini que la contrée à laquelle on applique ce nom »³. Le voyage en Orient tel qu’il se construit à l’époque romantique chez Nerval, Gautier, Flaubert, Lamartine et Chateaubriand est un itinéraire circulaire qui répertorie les merveilles entourant la Méditerranée. Antoine Galland, le premier traducteur français des *Mille et une nuits*, circonscrit un Orient d’une étonnante amplitude : « Sous le nom d’Orientaux, je ne comprends pas seulement les Arabes et les Persans, mais encore les Turcs et les Tartares et presque tous les peuples de l’Asie jusqu’à la Chine... »⁴. *Lolita* suspend son Orient, le coupant de tout ancrage spatial originaire, lui assurant uniquement la cohérence d’une série d’attributs et le projetant contre l’écran de l’Amérique.

Edward Said, dans *Orientalism*, conçoit l’Orient comme une invention européenne, comme un amalgame de stéréotypes et comme l’ombre même de l’Europe, l’Autre par excellence, contre l’image duquel se définit et se consolide l’Occident⁵. Said s’occupe moins de la description du mythe oriental et de ses contenus visuels et culturels que des problèmes de perspective et d’autorité politique, en un mot, il analyse le point de vue du détenteur du pouvoir sur les colonies subalternes. Cette optique ne convient pas au roman de Nabokov, car celui-ci se concentre sur l’Orient comme ailleurs de conte de fées, comme facteur d’éloignement par rapport à la réalité, comme modalité de contournement du problème moral, comme stéréotype littéraire et pictural exerçant une immense fascination, et non pas sur l’Orient comme objet soumis à un regard impérial et façonné par lui. Il est indéniable qu’il existe, dans le motif de l’esclave et du harem, une dimension qui relève de l’exercice du

² Un de ces tapis magiques appartient à l’auteur des mémoires : “Before we can pause to take breath and quietly survey the new surroundings into which the writer’s magic carpet has, as it were, spilled us, another attractive girl, Lucette Veen, Marina’s younger daughter, has also been swept off her feet by Van...” (*Ada*, 588). Dans *Speak, Memory*, le tapis magique est une métaphore du temps et de la mémoire : “I confess I do not believe in time. I like to fold my magic carpet, after use, in such a way as to superimpose one part of the pattern upon another. Let visitors trip” (*Speak, Memory*, 139).

³ Cité par Jean-Marc Moura, *Lire l’exotisme*, Paris : Dunod, 1992, p. 72. Pour les encyclopédistes, l’adjectif « oriental » renvoyait à l’histoire byzantine et à la philosophie (la tradition occultiste, les gnostiques, Zoroastre), p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 55. Le passage est tiré de son livre *Paroles remarquables des Orientaux* (1694).

⁵ Edward Said, *Orientalism* (1978), Harmondsworth : Penguin, 2003, pp. 1-28.

pouvoir. Il ne s'agit pourtant pas d'un pouvoir idéologique, mais du pouvoir d'un individu qui ne s'inscrit dans aucun cadre institutionnel et qui reste toujours en marge des activités humaines, coupé des coutumes acceptées, des normes et des lois.

Les Mille et une nuits sont mentionnées à deux reprises dans le roman, une première fois au milieu d'une énumération d'ouvrages que Humbert aimerait faire lire à Lolita, qui est indifférente à tout texte autre que les magazines pour adolescentes et les bandes dessinées :

I could never make her read any other book than the so-called comic books or stories in magazines for American females. Any literature a peg higher smacked to her of school, and though theoretically willing to enjoy *A Girl of the Limberlost* or the *Arabian Nights*, or *Little Women*, she was quite sure she would not fritter away her 'vacation' on such highbrow reading matter. (196 ; 173)

Humbert pose ici en maître, en père et professeur de littérature qui semble s'intéresser à l'éducation de Lolita et qui souligne le fait qu'ils appartiennent à deux univers de lecture totalement distincts. Au-delà de l'image de Lolita en tant qu'enfant réfractaire, obstinée, qui refuse de se soumettre aux injonctions académiques de Humbert, les notions mêmes de partage, de communion et de communication sont remises en question – le partage d'idées et de textes, les lectures partagées, les livres comme espace de partage. Le texte invite à une réflexion sur la division, la rupture et l'impossibilité de retrouver l'autre sur un terrain commun de nature intellectuelle, verbale, humaine. La narration elle-même, le texte de *Lolita* se mue alors en unique espace du partage, en unique livre partagé, selon l'aveu final du narrateur : "the only immortality you and I may share, my Lolita" (352 ; 309). Néanmoins, même ce partage peut être remis en question, dans la mesure où il s'agit de la proclamation unilatérale d'un partage.

Voici la deuxième référence aux *Mille et une nuits* : "We had breakfast in the township of Soda, pop. 1001" (250 ; 220). Ce nombre palindrome, spéculaire s'inscrit dans la longue série de doubles onomastiques et numériques que recèle le roman. Humbert associe le chiffre final avec la présence de son rival, tourné en dérision : "Judging by the terminal figure," I remarked, "Fatface is already here" (*ibid.*). Fatface c'est, bien sûr, Quilty, qui s'insère de manière malhonnête dans le conte de fées que Humbert a tissé autour de sa nymphette. L'ennemi au visage familier investit l'espace du déplacement, l'espace vital de Humbert, de sa personne inquiétante et met fin à la captivité de Lolita. C'est pour cette raison que Humbert l'associe avec le dernier chiffre, celui qui désigne la dernière nuit, le déferlement de la réalité, l'arrêt de la possession magique de l'objet désiré.

Humbert se trouve à l'origine de cet Orient mirifique et cruel qui accorde à Lolita le rôle de la petite concubine à la discrétion d'un maître beaucoup plus âgé ("my pubescent concubine", 167 ; 148, "my spoiled slave-child", 213 ; 188). On retrouve cette identification entre Lolita et l'amante orientale de façon implicite dans les discours d'autres personnages, par exemple dans le discours de la directrice de l'école de Beardsley, Miss Pratt, avec un effet d'ironie dramatique évident : "What on earth can Dorothy Hummerson care for Greece and the Orient with their harems and slaves ?" (201 ; 178). Ayant célébré l'amour de Pétrarque pour la jeune Laura, la passion de Dante pour l'enfant Béatrice⁶, le mariage de Poe et de Virginia Clemm,

⁶ Humbert n'informe pas le lecteur du fait que Dante avait neuf ans lorsqu'il est tombé amoureux de Béatrice en 1274, qui en avait huit. Pétrarque était âgé de vingt-trois ans au moment de sa rencontre avec Laura en 1327, mais rien ne permet d'établir l'âge de celle-ci (cf. Alfred Appel, *The Annotated Lolita*, p. 342).

âgée de treize ans, Humbert fait également référence aux coutumes sexuelles de la Rome antique et de l'Orient :

We are not surrounded in our enlightened era by little slave flowers that can be casually plucked between business and bath as they used to be in the days of the Romans ; and we do not, as dignified Orientals did in still more luxurious times, use tiny entertainers fore and aft

Le relation entre le sultan et l'enfant-esclave fonctionne comme un argument destiné à mettre en évidence le relativisme culturel qui caractérise les rapports sexuels avec les enfants : Humbert se sert d'un stéréotype culturel pour introduire l'idée que certains pays et cultures acceptent (ou acceptaient à une certaine époque) cette pratique, donc la législation et les coutumes occidentales des temps modernes, ce que Humbert appelle ironiquement "our enlightened era", sont ouvertes au questionnement et à la contestation. Le relativisme culturel s'inscrit dans la démarche générale de disculpation construite par le narrateur. En ce qui concerne le stéréotype culturel dont Humbert se sert dans la phrase citée, Borges rappelle que le concept occidental d'Orient est fondé, entre autres, sur « l'idée d'un monde fait d'extrêmes dans lequel les gens sont très malheureux ou très heureux, très riches ou très pauvres. Un monde de rois, de rois qui n'ont pas à expliquer ce qu'ils font. Des rois qui, disons, sont irresponsables comme des dieux »⁷. Humbert se construit tout au long du roman en tant que figure royale irresponsable, despotique dans sa majesté transgressive et sombre ("umber and black Humberland", 187 ; 166) – et le sultan apparaît comme un des avatars culturels du roi. On remarque d'ailleurs que Humbert choisit de glisser vers le monde oriental et vers le stéréotype du sultan turc lorsqu'il évoque une jouissance absolue, une tyrannie du désir sans entraves, une maîtrise érotique sans aucune considération pour la figure de l'autre. Dans la scène du divan, où le désir narcissique de Humbert projette la nymphette fantasmatique sur Dolores Haze, Humbert adopte encore une fois le rôle du « Turc » qui est en train de jouir de son enfant-esclave : "In my self-made seraglio, I was a radiant and robust Turk, deliberately, in the full consciousness of his freedom, postponing the moment of actually enjoying the youngest and frailest of his slaves" (66 ; 60). L'image est brutale, mais en même temps elle est soumise à un processus de sublimation. La situation nue et crue semble s'élever vers une métamorphose quasi irréelle, vers un Orient mirifique et violent à la fois. Le lecteur assiste à la mutation onirique de la nature même de l'acte représenté, qui devient avant tout littéraire et culturel, évoquant vaguement le stéréotype du harem et l'atmosphère des *Mille et une nuits*.

Ces différents exemples sont particulièrement intéressants pour une autre raison également : ils soulignent la capacité du narrateur à ouvrir son texte de façon récurrente non seulement vers d'autres intertextes mais aussi vers d'autres espaces culturels, vers un ailleurs culturel représenté dans une perspective comparative. On trouve dans *Lolita* des brèches vers l'ailleurs qui s'ouvrent dans le texte et laissent entrevoir d'autres mondes, d'autres époques (la Rome antique et l'Orient), un espace-temps autre qui est manipulé à des fins argumentatives. On peut parler de la réalité stratifiée des mondes de *Lolita*, une réalité démultipliée, tel un éventail qui se déploie et qui se déplie.

Quilty apporte une touche personnelle à l'intertexte oriental, en citant à deux reprises des fragments de la traduction des *Rubaiyat* d'Omar Khayyam faite par Edward FitzGerald (1859) : "Sleep is a rose, as the Persians say" (143 ; 127), "wine, wine, wine" (299 ; 262). La

⁷ J. L. Borges, « Les Mille et une nuits », in *Conférences*, tr. Françoise Rosset, Paris : Gallimard (Folio), 1985, p. 64.

maison de Quilty, Pavor Manor, n'est pas seulement un avatar du château gothique, mais aussi une demeure orientale décadente. Au début de la scène du meurtre, Quilty et Humbert se rencontrent dans le salon oriental : "Master met me in the Oriental parlor" (336 ; 295). Le salon de Quilty rappelle la littérature de la décadence et le goût pour les décorations orientales caractéristique de certains romans symbolistes (et de la culture de la décoration du 19^e siècle également), en particulier *À rebours* de K. J. Huysmans⁸. La ville de Beardsley fait bien évidemment référence à l'illustrateur victorien Aubrey Beardsley, associé au mouvement symboliste et à la décadence, qui a collaboré avec Oscar Wilde. Gaston Godin s'inscrit dans la même mouvance décadente et se déplace dans le même type d'espace : "an orientally furnished den in his basement, with amusing daggers and pistols arrayed on the moldy, rug-adorned walls among the camouflaged hot-water pipes" (205 ; 181). Ces exemples n'ont-ils qu'une valeur décorative ? Au-delà de cette simple fonction, les espaces évoqués revendiquent la généalogie littéraire et visuelle du symbolisme et servent à multiplier l'hybridité des univers culturels du texte. Ils créent un ailleurs et, ce faisant, formulent un alibi du raffinement et de l'arabesque (« alibi » signifie être ailleurs), car ils projettent les personnages dans un registre stylistique et culturel autre.

Plus artefact et mirage que réalité, Orient rime en premier lieu avec érotisme. On assiste dans *Lolita* à des fulgurations occasionnelles du monde oriental, aux accents sensuels et oniriques. Au motel *The Enchanted Hunters*, où Humbert passe la première nuit avec Lolita, une fresque imaginaire fonctionne comme une dissimulation lyrique de l'événement sexuel qui vient de se consommer, non sans explosions douloureuses aux couleurs sanguines :

I have to tread carefully. I have to speak in a whisper. [...] Had I been a painter, had the management of *The Enchanted Hunters* lost its mind one summer day and commissioned me to redecorate their dining room with murals of my own making, this is what I might have thought up, let me list some fragments :

There would have been a lake. There would have been an arbor in flame-flower. There would have been nature studies – a tiger pursuing a bird of paradise, a choking snake sheathing whole the flayed trunk of a shoat. There would have been a sultan, his face expressing great agony [...], helping a callypygean slave child to climb a column of onyx. [...] a last dab of color, stinging red, smarting pink, a sigh, a wincing child. (151-152 ; 134)

Les contes des *Mille et une nuits*, généralement peu réservés dans le traitement de l'acte sexuel, sont parfois interrompus par des poèmes allusifs, de véritables tissages d'euphémismes et de suggestions métaphoriques⁹. La description de la fresque agit comme un interlude oriental, non seulement grâce à son contenu bigarré (le tigre du Bengale y côtoie le sultan turc dans le droit fil du foisonnement du mot « oriental »), mais aussi parce qu'il suspend momentanément le récit pour faire languir le lecteur sur le seuil de l'événement, qui lui restera invisible en soi, car suggéré et encodé dans un langage métaphorique. La fresque

⁸ Je tiens à remercier Gerard de Vries pour ses suggestions au sujet des sources décadentes de *Lolita*.

⁹ Les passages grivois ont embarrassé les premiers traducteurs (Burton, Galland, Lane), comme le montre Borges dans « Les Traducteurs des *Mille et une nuits* ». Selon Borges, la version de Lane est une « simple encyclopédie de l'évasion » qui corrige de manière systématique les grossièretés, mais « sa probité ne s'accommode pas du silence. Il préfère introduire, en petits caractères serrés, un chœur inquiet de notes qui chuchotent des confidences de ce genre : 'Je passe sous silence un épisode tout à fait répréhensible. Je supprime une explication répugnante. Ici une ligne trop grossière pour être traduite...' », in *Histoire de l'éternité* (1936), *Œuvres complètes*, tr. Paul Bénichou et al. Paris : Gallimard (Collection « Pléiade »), 1993, vol. 1, p. 419. Le style profondément allusif de *Lolita* se situe en quelque sorte au-delà de la probité et de la nécessité d'expurgation.

orientale illustre un détournement opéré par le narrateur, qui déplace l'accent depuis la chambre d'hôtel vers l'Orient, depuis la description de l'acte sexuel vers la description d'une fresque imaginaire, depuis l'écriture vers une peinture virtuelle racontée (nous avons affaire à un cas d'*ekphrasis* – une représentation verbale d'une représentation visuelle), depuis le présent vers une temporalité au conditionnel. L'Orient s'inscrit ici dans une stratégie d'éloignement de l'événement raconté, rendu merveilleux, fabuleux, mystérieux. L'érotisme acquiert une aura de conte de fées qui transporte le lecteur vers les *Mille et une nuits*. Le mimétisme est pris au piège, drapé de voiles, mais des profondeurs mythiques de ces perspectives orientales surgissent des sons et des couleurs inquiétants, troublants, des sanglots et du sang qui évoquent une violence étouffée : “a last throb, a last dab of color, stinging red, smarting pink, a sigh, a wincing child”.

L'Orient apparaît donc comme un voile qui couvre la représentation, qui lui confère une dimension onirique, le voile étant un autre élément de l'univers oriental qui mérite d'être analysé, le voile comme vêtement situé au croisement de la transparence et de l'invisibilité, de l'éloignement et du rapprochement, de la dérobade et de l'offrande. Le voile couvre et protège, mais il est aussi capable de flottements qui créent une vision intermittente. Humbert se construit à travers une suite de déguisements, mais Lolita est à son tour une figure voilée. Objet du désir fou de l'artiste, la nymphette est une fiction qui se construit par l'accrétion de strates énigmatiques multiples. Humbert produit son image par une double opération oxymorique de dépouillement et d'entassement obstinés, en éliminant le flou de ses contours et en ajoutant strate sur strate de visions diaphanes :

In the course of the evocations and schemes to which I had dedicated so many insomnias, I had gradually eliminated all the superfluous blur, and by stacking level upon level of translucent vision, had evolved a final picture. (141; 125)

Le voile est alors constitutif de l'objet désiré. Une des occurrences du voile dans *Lolita* est d'origine orientale :

Is “mask” the keyword ? Is it because there is always delight in the semitranslucent mystery, the flowing charshaf, through which the flesh and the eye you alone are elected to know smile in passing at you alone ? (57 ; 53)

En utilisant un mot turc, “charshaf”, qui désigne le voile ou le drap, Humbert place la quête de la nymphette en Orient, là où, selon une tradition littéraire et visuelle vénérable, la faille vestimentaire, le flottement de l'habit sont la règle d'un monde saturé de volupté. C'est le plaisir du corps qui se donne ainsi à voir, ici et là, mais aussi le plaisir du texte, lui aussi intermittent, allusif, mystérieux :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas *là où le vêtement bâille* ? [...] c'est l'intermittence [...] qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition¹⁰.

Cette mise en scène d'une apparition-disparition fluctuante, constitutive de la séduction, s'affirme aussi dans la progression du voyage américain comme narration qui rappelle le récit de Schéhérazade, brisé par l'alternance de jours et de nuits.

¹⁰ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973), Paris : Seuil (Collection « Points »), 1982, p. 19.

Schéhérazaïe : les mille et une nuits de l'Amérique

À ce point, mes réflexions vont bifurquer pour prendre une autre tournure, plus spéculative, telles les méditations rétrospectives de Humbert qui tente de comprendre ses choix et traumas :

When I try to analyze my own cravings, motives, actions and so forth, I surrender to a sort of retrospective imagination which feeds the analytic faculty with boundless alternatives and which causes each visualized route to fork and re-fork without end in the maddeningly complex prospect of my past. (12; 13)

Je voudrais proposer une lecture narrative cette fois-ci, car en fin de compte l'Orient n'est pas épuisé par ou dans le simple inventaire de motifs et d'objets provenant de l'Orient – voiles, caravansérails, sultans et enfants-esclaves. Lors d'une démarche plus subtile, on peut également ranger dans la catégorie orientale un certain nombre de techniques narratives, notamment la prolongation indéfinie du voyage américain comme récit de séduction destiné à enchanter la nymphette, son ajournement et sa fragmentation provoquée par les pauses constitutives des *Mille et une nuits*, tout comme l'association fondamentale de la narration et de la sensualité. Le rapprochement entre la narration orientale et *Lolita* repose sur des similarités formelles que seule une lecture métaphorique du voyage américain permet de mettre en évidence. Une telle approche est tentante, car elle souligne des cousinages subreptices entre le fonctionnement digressif de *Lolita* et celui du conte oriental. Humbert s'accorde, comme on l'a vu, le rôle de sultan qui contemple, à travers des voiles flottants, le corps de la jeune esclave de son harem et qui désire être diverti par elle. Mais à y regarder de plus près, on assiste à un renversement du mythe : afin d'ajourner le dénouement fatal de sa relation tourmentée avec la nymphette, il est impératif pour Humbert d'inventer de nouvelles destinations, attractions et surprises pour Lolita. En un certain sens, c'est lui Schéhérazade, qui use de son intelligence et de son talent d'inventeur pour prolonger le plaisir et pour différer la fin. D'ailleurs, cette association de l'amant jaloux et de la conteuse persane est mentionnée par Marcel dans *À la recherche du temps perdu* – un intertexte majeur de *Lolita* :

Une fois Albertine sortie, je sentis quelle fatigue était pour moi cette présence perpétuelle, insatiable de mouvement et de vie, qui troublait mon sommeil par ses mouvements, me faisait vivre dans un refroidissement perpétuel par les portes qu'elle laissait ouvertes, me forçait – pour trouver des prétextes qui justifiassent de ne pas l'accompagner, sans pourtant paraître trop malade, et d'autre part pour la faire accompagner – à déployer chaque jour plus d'ingéniosité que Schéhérazade. Malheureusement, si par une même ingéniosité la conteuse persane retardait sa mort, je hâtais la mienne¹¹.

Si Marcel se mue en Schéhérazade pour garantir son repos et pour surveiller Albertine, Humbert fait de même pour assurer le mouvement, seul moyen de retarder la fin. Dans les deux cas, l'amant jaloux emprunte les traits du personnage oriental. Les voyages américains de *Lolita* se présentent comme un enchaînement dilatoire d'arrêts, comme une série de boucles, de suspensions et de tromperies illusoires, l'objet de la duperie étant, de façon

¹¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, « La Prisonnière », Jean-Yves Tadié et al. (éds.), Paris : Gallimard (Collection « Pléiade »), 1988, vol. 3, p. 638.

prosaïque, la mauvaise humeur de la nymphette, tout comme, à un niveau qui transcende l'action particulière, le sort même du protagoniste. Le voyage infini, comme la narration qui se déploie dans la chambre du sultan, est un voyage sans règle de clôture, accompagné de la suppression de l'ordinaire et du défi des lois humaines, en marge de l'écoulement paisible de la vie quotidienne. L'Amérique se mue alors en réservoir d'appâts sémiotiques, où Humbert puise divers signes d'authenticité américaine, des leurres susceptibles de brièvement enchanter Lolita :

Every morning during our yearlong travels I had to devise some expectation, some special point in space and time for her to look forward to, for her to survive till bedtime. Otherwise, deprived of a shaping and sustaining purpose, the skeleton of her day sagged and collapsed. The object in view might be anything – a lighthouse in Virginia, a natural cave in Arkansas converted to a café, a collection of guns and violins somewhere in Oklahoma, a replica of the Grotto of Lourdes in Louisiana, shabby photographs of the bonanza mining period in the local museum of a Rocky Mountains resort, anything whatsoever, but it had to be there, in front of us, like a fixed star, although as likely as not Lo would feign gagging as soon as we got to it. (170-171 ; 151-152)

Humbert apparaît ici comme un créateur d'itinéraires, comme un artisan de l'espace américain. Celui qui n'a qu'un seul but dans la vie (la nymphette) est appelé à inventer des objectifs multiples afin de la tenir en vie. On assiste à l'inversion du mythe oriental grâce à l'inversion du régime nocturne et diurne, dans la mesure où le crépuscule se substitue à l'aube : "for her to survive until bedtime". Borges évoque les « *confabulatores nocturni*, des hommes de la nuit qui racontent des histoires, des hommes dont la profession est de raconter des histoires durant la nuit », qui s'inscrivent dans la tradition narrative orientale¹². Humbert semble créer une nouvelle catégorie, celle des "*confabulatores diurni*", qui se servent de la géographie américaine afin de tisser leurs narrations jour après jour.

La deuxième partie du texte parle d'un dynamisme de l'arbitraire dans le choix des destinations, comme si aucune logique spatiale ne caractérisait ces voyages erratiques, faits de boucles et de zigzags capricieux. Le voyage induit une mobilité artificielle qui permet d'explorer à l'aise la nymphette étonnée : "I did my best for hours on end to give her the impression of 'going places'" (*ibid.*). Le texte est à son tour poussé plus loin par le désir utopique de figer pour toujours la magie fuyante de la nymphette ; c'est cet objectif que Humbert en tant qu'écrivain se propose de poursuivre, éliminant, pour y être fidèle, le lest sexuel grossier de ses pages : "I am not concerned with so-called 'sex' at all. Anybody can imagine those elements of animality. A greater endeavour lures me on : to fix once for all the perilous magic of nymphets" (151 ; 134). Ce que l'on vient d'appeler le paradigme oriental de *Lolita*, sous sa forme diffuse, se construit fondamentalement comme un scénario fait d'ajournements et d'intermittences, de douleurs différées et de plaisirs fragmentés, tout comme de l'entrelacement du conte et de la séduction.

Le discours et l'espace collaborent et s'organisent d'après les règles d'un mimétisme mutuel : on assiste à la mise en place d'une narration de l'espace, apte à tenir en vie une Lolita lasse toujours en quête d'une « étoile fixe » pour donner sens à ses jours. On décèle aussi les miroitements des divagations narratives et spatiales, qui ajournent et éloignent inéluctablement l'objet désiré, à la fois la nymphette et la terre américaine, cette dernière étant réduite à un simple accessoire utilisé lors d'un discours de la séduction qui ne parvient pas à

¹² J. L. Borges, « *Les Mille et une nuits* », op. cit , pp. 61-62.

convaincre. La traversée de l'Amérique se fait détournement, volute de séduction, stratégie d'enveloppement et d'égarement de la nymphette, périple sensuel qui relègue l'Amérique vers les marges du champ visuel.

La chasse à l'accessoire touristique fonctionne comme une modalité d'ajournement du moment fatal où Lolita est gagnée par l'ennui et refuse de donner le baiser journalier à son ravisseur ("her morning duty", 186 ; 165, "her basic obligations", 208 ; 183). Cette chasse fonctionne sur le régime de l'intermittence, de l'intervalle, car un objectif en suit un autre, lors d'un enchaînement sans fin. Les personnages vivent entre deux moments touristiques, mais ils vivent aussi entre deux moments érotiques, en attendant l'étape suivante. L'alternance de déplacement et de stase, l'oscillation entre le repli et la fugue marque la structure du voyage, lui conférant une prévisibilité multiforme. L'enjeu des aventures américaines consiste à assurer la variation, à préserver le mouvement, à combattre la placidité, à voler une caresse au passage. L'étoile fixe décale sa lumière dans le ciel du voyage, permettant la création des mille et une nuits de l'Amérique.

Dans cette optique, Lolita devient l'image du lecteur dans le texte, non seulement sujet privilégié de la narration, matière du livre, mais aussi narrataire lointaine et désirée, celle à qui Humbert-Schéhérazaïde s'adresse de temps en temps, celle qui ouvre et qui clôt le roman, "Lolita/my Lolita". Il s'agit donc d'une situation narrative archétypale, d'une narration du désir, mais aussi d'un désir de narration. Borges souligne le fait que les *Mille et une nuits* représentent une narration infinie : « Dans ce titre des *Mille et une nuits* il y a ceci de très important qu'il suggère un livre infini. C'est ce qu'il est, virtuellement. Les Arabes disent que personne ne peut lire les *Mille et une nuits* jusqu'à la fin. Non pas qu'il soit question d'ennui : on sent que le livre est infini »¹³. On peut ainsi voir *Lolita* comme une narration potentiellement infinie, idée qui surgit par exemple au chapitre 26 de la première partie : "Don't think I can go on. Heart, head — everything. Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita. Repeat till the page is full, printer" (123 ; 109). Cette plénitude de la page recouverte du prénom de Lolita n'est finalement qu'une répétition mécanique, un sanglot compulsif qui surgit du fond d'un cœur malade. La narration sans fin de Humbert n'est peut-être qu'une éternelle répétition, un éternel retour vers la même image, vers le même prénom.

Dans le vertige des voyages américains, on assiste à un escamotage du quotidien que l'on retrouve aussi dans les *Mille et une nuits*. Lorsque Schéhérazade amorce sa longue série de contes et de caresses nocturnes, le sultan est impatient que la journée s'envole et que la nuit arrive, pour apprendre la suite, mais aucun détail de la vie courante ne fait surface dans les interstices de la narration. La fin de la dernière nuit apporte un déferlement de la vie qui fourmille en dehors de la chambre du sultan et de Schéhérazade ; des événements produits à l'intérieur même de cette chambre sont enfin introduits dans l'histoire : « Pendant tout ce temps où elle avait raconté, Shahrâzâd avait donné au roi trois garçons »¹⁴. La vie continue, même si la narration s'arrête. Au-delà de la fin de *Lolita*, au-delà du dernier mot de la narration s'étend la vacuité blanche de l'Alaska, qui ensevelit Mrs. Richard F. Schiller, morte en couches le 25 décembre 1952. Il n'y a pas de vie au-delà de la narration de Humbert : c'est elle qui donne vie, même si elle le fait en tant qu'éloge d'une Lolita morte, en tant qu'épithète, car la publication du livre dépend de la disparition de la nymphette.

¹³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴ *Les Mille et une nuits*, tr. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris : Gallimard (Folio), 1996, vol. 3, p. 681.

Paradoxalement, mon analyse décèle l'existence d'un ailleurs qui sous-tend le roman le plus américain de Nabokov. Pourtant, il est tout à fait légitime de parler de la présence de l'Orient dans un texte où l'Amérique est une présence si massive, car *Lolita* est un roman de l'hybridité non seulement générique et intertextuelle, mais aussi spatiale et culturelle. Tout en étant un monde autotélique, refermé sur soi, régi par les règles subjectives de la voix homodiégétique, *Lolita* est aussi un monde qui englobe des éclats et des bribes d'autres mondes. *Lolita* peut se lire comme une invitation au voyage, comme une invitation à s'échapper vers un impossible ailleurs poétique : « *Changeons de vie, ma Carmen, allons vivre quelque part où nous ne serons jamais séparés ; Ohio ? The wilds of Massachusetts?* » (317 ; 278).

29Ce qui est fascinant dans toute analyse de *Lolita* est la façon dont l'investigation du moindre détail, aussi insignifiant qu'il puisse paraître, permet de développer une réflexion beaucoup plus ample sur le fonctionnement de la machine textuelle, de la narration dans son intégralité. Tout détail recèle un univers de sens, "each microscopic planetarium with its live stardust" (123 ; 109). Le niveau microscopique et macroscopique, le détail et l'ensemble sont toujours en communication, toujours en relation étroite, invitant le lecteur à établir des liens, à saisir les rapports entre la partie et le tout, entre le texte et ses intertextes. Ceci est vrai pour tout texte littéraire, mais le texte nabokovien semble particulièrement ouvert à ce genre d'approche réticulaire, arborescente, étant donné l'accent mis sur la construction du texte, sur sa structure et ses échos internes, ainsi que sur son dialogue avec des modèles littéraires et culturels. J'aurais pu intituler cette communication « rêver avec *Lolita* » ou « voyager avec *Lolita* », même « bifurquer avec *Lolita* » - prenez donc mon texte comme une invitation au voyage, comme une exploration d'une facette particulière de l'ailleurs nabokovien, comme une bifurcation et comme l'ouverture d'un pli caché dans l'éventail nabokovien.

Bibliographie

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte* (1973). Paris : Seuil (Collection « Points »), 1982.

BORGES, J. L. « *Les Mille et une nuits* », in *Conférences*, tr. Françoise Rosset, Paris : Gallimard (Folio), 1985.

---. « Les Traducteurs des *Mille et une nuits* », in *Histoire de l'éternité* (1936), *Œuvres complètes*, tr. Paul Bénichou et al. Paris: Gallimard (Collection « Pléiade »), 1993, vol. 1.

HAEGERT, John. "Artist in Exile: The Americanization of Humbert Humbert" (1985), in Ellen Pifer (ed.), *Vladimir Nabokov's Lolita : A Casebook*, Oxford : Oxford UP, 2002, pp. 137-153.

Les Mille et une nuits, tr. Jamel Eddine BENCHEIKH et André MIQUEL, Paris : Gallimard (Folio), 1996.

MOURA, Jean-Marc. *Lire l'exotisme*, Paris: Dunod, 1992.

NABOKOV, Vladimir. *The Annotated Lolita* (*Lolita*, 1955). Ed. Alfred Appel, Jr. (1970). New York : Vintage International, 1991.

---. *Lolita* (1955). Harmondsworth : Penguin, 2006.---. *Speak, Memory : An Autobiography Revisited* (1966). New York : Vintage International, 1989.

---. *Ada or Ardor : A Family Chronicle* (1969). New York : Vintage International, 1990.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, « La Prisonnière », Jean-Yves Tadié et al. (éds.), Paris : Gallimard (Collection « Pléiade »), 1988, vol. 3.

RAGUET-BOUVART, Christine. *Lolita : un royaume au-delà des mers*, Talence : Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

SAID, Edward. *Orientalism* (1978). Harmondsworth: Penguin, 2003.